

## Hans J. Wulff

### Ein Brief zu ICH WAR NEUNZEHN

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 39, 1990, S. 133-145.  
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-27>.

Liebe Frau Georgi,

als Sie mich fragten, ob ich Lust hätte, mich mit einer Analyse von Wolfs *ICH WAR NEUNZEHN* an dem kommenden Themenheft der "Beiträge" zu beteiligen, war ich zunächst zwischen Freude und Ablehnung hin- und hergerissen (ich habe mir geschworen, mich nie mit Filmen oder Texten zu beschäftigen, die ich mag; ich hätte Angst, sie damit zu beschädigen). Nach einiger Überlegung hätte ich mich trotz meiner Bedenken beteiligen wollen - halte ich doch Fechner und Wolf für die beiden bedeutendsten deutschsprachigen Filmer der Nachkriegszeit. Außerdem denke ich, daß Wolfs Werk im Westen immer noch zur Entdeckung ansteht.

Und insbesondere dieser Film, der mich seit nun zwanzig Jahren immer wieder gefesselt hat! *ICH WAR NEUNZEHN* ist in Wolfs Werk der Film, der mich immer am meisten fasziniert hat - nicht nur aus thematischen Gründen: So unpräzise, manchmal gar unfertig und roh der Film auch wirkt, präsentiert er doch in so raffinierter Art und Weise seine Geschichte und die darin verborgene Botschaft, daß man etwas zweites von dieser Art im deutschen Kino vergeblich suchte.

Sie werden es schon erraten: so sehr mich Ihre Einladung auch verlockt hat, werde ich doch ablehnen und mich um die erbetene Analyse drücken. Sie kennen die Entschuldigungen - ich kann also abkürzen. Ich werde nicht schreiben, will Ihnen mit diesem Brief aber zu erläutern versuchen, warum mich Wolf - und ganz besonders dieser Film - so fasziniert. Denn nach unserem kurzen Gespräch hatte ich den Eindruck, daß es hier Brüche und Andersheiten zwischen der östlichen und der westlichen Wahrnehmung Wolfs und dieses Films gibt. Vielleicht ist manches von dem, was ich Ihnen hier zu sagen versuche, ganz und gar subjektiv; ich traue mir da aber nicht, man ist mehr das Kind seiner Zeit als man es oft wahrhaben will.

Zeitgenossenschaft also. Für meine Generation waren "Faschismus" und "Drittes Reich" nicht nur eines der ersten Themen, an denen die Ablösung von

der Vätergeneration erprobt werden konnte, sondern auch ein politisch-ästhetisches Faszinosum ersten Grades. Ich erinnere mich gut: an die Unvorstellbarkeit dessen, was in dieser Zeit geschah, an die Spannung zwischen Ratlosigkeit und Wut. Man muß sicherlich dazusagen, daß all dieses Tabuthema war, daß der Geschichtsunterricht in den Schulen den Hitler-Faschismus oft gar nicht berührte, daß die "Entnazifizierung" mit dem Beginn des Kalten Krieges im Westen nie wirklich stattgefunden hat.

Vor allem nicht in den Köpfen. Die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik nach zehn Jahren, die erneute Verfolgung und Diskriminierung von Kommunisten, Asylanten, Homosexuellen, Widerstandskämpfern: ich erinnere mich gut daran, wie neu dies auch war - die Ansicht, daß der Faschismus bis in die Gegenwart hinein wirke, daß es keinen Bruch gegeben habe, 1945. Und die Amerikaner mit ihrem blinden und mörderischen Engagement in Vietnam zeigten uns, daß Faschismus kein deutsches Problem war, daß es eine unglückselige Verschwisterung von Faschismus, Kolonialismus und Imperialismus gab, deren Opfer immer die Unschuldigen waren. Die Kinder, Frauen, Bauern, um deren Leid und Tod sich keiner scherte.

Die historische Verpflichtung, sich endlich auf die Seite der Opfer zu schlagen, sich selbst als Teil und Element der antifaschistischen Bewegung verstehen zu lernen: das war gegenüber den Ich-Bildern der Alten eine neue Dimension von Identität, die wir erwarben - am Ende der 60er Jahre, ungefähr zu der Zeit, als Wolf *ICH WAR NEUNZEHN* drehte.

Wenn einer einwenden wollte, meine Orientierungen an Antifaschismus und ähnlichem seien generationenspezifische Erfahrung und so nicht verallgemeinerbar: er hätte Recht. Aber unter diesen besonderen Umständen, Umständen von Zeitgenossenschaft, habe ich *ICH WAR NEUNZEHN* zuerst gesehen. Die Themen, Obsessionen und Verstrickungen, die für meine Generation überindividuelle Geltung hatten, sind wieder vergangen, die Jüngeren stehen in anderen Orientierungen, vieles, auch Wertvolles, ist wieder verloren gegangen.

Ich berichte Ihnen so ausführlich über die Dinge, die damals in mir und vielen meiner Altersgenossen wirkten, weil ich einen ganz unmittelbaren Bezug sehe zwischen der Faszination, die Wolfs Film auf mich (und auf viele andere im Westen, auch wenn der Film ja wohl nie zum Repertoire-Film geworden ist) ausübte, und den Themen, die in seiner Zeit umgingen. Hätte ich die Analyse, um die Sie mich gebeten hatten, gemacht, wäre dies mein Ausgangspunkt gewesen. Denn die formalen Lösungen, zu denen Wolf beim Umgang mit dem schwierigen Thema gegriffen hat, korrespondieren mit so tiefen und folgenreichen Aussagen zum Thema, daß mir dieses bis heute Anlaß und Ausgangspunkt für eine Analyse sein kann.

ICH WAR NEUNZEHN ist - zumindest auf den ersten Blick - kein avantgardistischer Film. Ganz im Gegenteil, er kommt eher altväterlich daher, sich traditioneller Formen bedienend.

Die Geschichte, die der Film erzählt, ist an Autobiographie angelehnt, ohne doch Autobiographie zu sein. Biographische Erzählung, nach Tagebuchaufzeichnungen: vielleicht trifft das einigermaßen. Aber Avantgarde ist das nicht. Ausgeklammert scheint die poetologische Diskussion von vierzig Jahren. Ob die Biographie ein narratives Muster ist, das den Erfahrungen und den Konstellationen, in denen individuelle Erfahrung entsteht, wirklich noch gewachsen ist, oder ob es einen eigenartigen Widerspruch zwischen den Zeitläuften und den individuellen Einprägungen gibt, ist eine Frage, um die sich ja schon seit Jahrzehnten die filmische und literarische Elite versammelt. Nach Formen zu suchen, die jenseits der Glätte, der Einsträngigkeit, der Suggestion von Zusammenhang, Kausalität und Sinn liegen; die Brüche und Widersprüche in den Mittelpunkt von Erfahrung zu stellen; die Inkonsistenzen des Lebens als seine innerste Substanz zu nehmen - alles dies Themen der Auseinandersetzung um die Möglichkeiten biographischen Erzählens, die Wolf konsequent ignoriert. ICH WAR NEUNZEHN kommt daher wie eine ganz einfache, ganz alltägliche Erzählung, "geradeweg", wie man bei uns sagt.

Ist dabei geschickt aufgebaut. Die Begegnung mit dem Faschismus wird ja von außen aufgezo- gen, aus der Lebensgeschichte von einem, der nicht dabeigewesen ist, kein Täter war, ja sogar: sich gewehrt hat. Das schafft Voraussetzungen für Sympathie und Identifikation. Faschismus zu erzählen aus der Sicht der Täter und der Mitmacher ist dagegen viel pro-

blematischer: man muß Distanz halten, Emotionen niedrighalten, analytisch verfahren. Die moralische Distanz schafft vielleicht dieses Gefühl von Kälte, das von Filmen wie EIN DEUTSCHES LEBEN (1975, Kottulla) oder IL CONFORMISTA (1970, Bertolucci) ausgeht - gegenüber jenen anderen, zwischen Pathos, purem Aktionismus und Rührseligkeit schwankenden Filmen aus der Resistance-Perspektive, deren größter vielleicht ARMEE IM SCHATTEN (1968, Melville) ist.

Doch ICH WAR NEUNZEHN läßt sich nicht so einfach in den großen Trend der politischen Filme seiner Zeit einreihen, er verfolgt eine etwas andere Strategie. Schon die Frage, welchem Genre man ihn eingliedern solle, ist schwierig. Die Erzählerstimme signalisiert die dokumentarische Verbürgtheit dessen, was der Film zeigt. Es ist ja sogar dokumentarisches Material einbezogen. Und auch die langen Schwenks über Wohnungseinrichtungen hinweg möchte ich verstehen wollen als Versuche, an der dinglichen Umwelt die Spezifik der Zeit und einiger Lebensumstände festzumachen. Gerade diese Bilder wirken so vertraut wie fremd; Erinnerungen sind eben auch wie Reisen in ferne Länder. So wenig hat sich geändert! und wie anders ist jene Zeit!

Der Film ist aber heterogen, vielfältig, widersprüchlich. Gleich die Eröffnungsszene - die man als eine Gegenszene zu jenen Bildern von Wohnungseinrichtungen nehmen könnte - zeigt ein ganz anderes, fast surrealistisch-grausames Szenario: ein Blick auf einen träge dahinziehenden Strom, in dessen Mitte ein Floß mit einem Gehenkten, einem Deserteur, treibt; der Lautsprecheraufruf an die Deutschen, den Krieg aufzugeben, geht in fast grotesker Weise fehl: der Tote scheint der einzige Adressat zu sein.

Wollte man es für das erste Anliegen des Films nehmen, Zeugnis und dokumentarischer Bericht über die letzten vierzehn Tage des Krieges zu sein - man würde damit einen ganz schiefen Horizont aufspannen.

Der Film ist aber auch kein (fiktiver) Kriegsfilm. Am Anfang könnte man dies sogar glauben, mit gutem Grunde. Nach der Eröffnungsszene mit dem gehenkten Deserteur auf dem Floß folgt eine Alternation - Fahraufnahmen mit der ruhigen Stimme des Erzählers wechseln mit Bildern von Explosionen, Blitzen und Staubwolken, denen die Lautsprecherstimme des Jungen unterlegt ist, der die Deutschen zur Aufgabe auffordert. Diese und die folgende kleine

dramatische Kampfszene legen dem Zuschauer aber eine ganz falsche Fährte, wecken Genreerwartungen, die um so besser enttäuscht werden können. Das hängt mit der didaktischen Strategie zusammen, der Wolf folgt: Wenn man etwas beibringen will, muß man mit dem Wissen und den Erwartungen von Adressaten kalkulieren. Wie man ein Dilemma beibringt: Da ist ein versteckter SS-Mann aus Sachsenhausen gefunden worden; man sieht ihm nicht an, daß er der Lagermannschaft angehörte; einer der Russen stellt sich vor ihn; die Szene wirkt schon fast wie Kolportage; aber dann wird der Deutsche doch erschossen.

Kein Kriegsfilm also. ICH WAR NEUNZEHN ist freilich auch kein "historisches Spiel", obwohl fast alle typischen Rollen eines solchen Szenarios auftauchen - vom Intellektuellen, der Tiefsinn redet, über den Hitlerjungen, der einen Russenpanzer knackte, vom SS-Offizier über den opportunistischen Bürgermeister bis zur Russin, deren Dorf der "Verbrannten Erde" zum Opfer fiel: die eigenartige Starre und Leblosigkeit des Historischen Fernsehspiels stellt sich dennoch niemals ein. Vielleicht doch am nächsten die Einordnung als "biographische Erzählung" - auch die kann ja lehrhaft sein, das Typische, das einem individuellen Leben zustieß, mitzuteilen suchen.

Schwierig ist es auch, das Charakterprofil des Protagonisten zu benennen - ein einfaches Gemüt, kein Held, kein zerrissener Intellektueller. Nicht dumm, wahrhaftig nicht. Auch an Mut mangelt es nicht, wie könnte er sonst mit dieser Ruhe seine Mission in der Spandauer Festung erfüllen? Aber er ist fast überkontrolliert, nur in Ausnahmefällen - wenn der Druck zu groß oder der Schmerz und die Wut zu bedrängend werden - drückt er Affekte und Gefühle aus. Eher der Mutter zugetan als dem Vater.

(ICH WAR NEUNZEHN zu vergleichen und abzugleichen mit themenverwandten Filmen seiner Zeit, wäre eine der Techniken, mit denen ich mich an die Besonderheiten des Films herantasten würde. Denn die scheinbare Naivität, mit der er seine Geschichte vorträgt, scheint mir ein Mittel der Zuschauerführung zu sein, das darauf vorbereitet, am Ende um so besser die Botschaften artikulieren zu können, um die es eigentlich geht.)

Ich will dem hier nicht weiter nachgehen: ICH WAR NEUNZEHN ist anders als die meisten westlichen Filme zum Thema, verzichtet auf Heroisierung und Pathos. Die Geschichte, die er erzählt, scheint mir nur Mit-

tel zu einem anderen Zweck zu sein: nachzudenken über einen historischen Augenblick, in dessen Konflikten, Widersprüchen und Dilemmata tiefliegende Voraussetzungen des Antifaschismus und des Sozialismus zum Vorschein kommen.

Ein Nebenaspekt in diesem Zusammenhang ist wiederum eher dem historischen Umfeld der Endsechziger zuzuordnen: ich meine die Darstellung des Einmarsches der Roten Armee, die in westdeutscher Wahrnehmung eher ein Einfall mongolischer Horden war als die Befreiung vom Hitler-Regime. Die narrative Struktur, in der in BRD-Bewußtsein das Ende des Krieges im Osten erfaßt ist, ist ein Topos der Besetzung fremden Landes durch verwilderte Banden; im Gefolge der Eroberung stehen Vergewaltigung, Mord und Vertreibung, ein Meer an Blut und Elend. Daß dieser narrative Topos ideologische Funktionen erfüllt und in das kognitive Arsenal des Kalten Krieges gehört, scheint mir evident zu sein.

ICH WAR NEUNZEHN ist da ganz anders aufgebaut, was er vorführt, ist undramatisch, ist Arbeit, im Grunde friedliches Alltagsgeschäft. Die Entdramatisierung, der Wolf sich in ICH WAR NEUNZEHN verschrieben hat, könnte man auch lesen als eine Inszenierung gegen die Urteile und das Wissen zeitgenössischer Zuschauer. Ich kenne die damalige DDR nicht, kann also auch nicht beurteilen, was man dort, bei Ihnen, wußte, welche Urteile umgingen und als allgemein geteilt wurden. Möglich, daß dieser Vorurteilskomplex so nur in der BRD gegolten hat; dies wäre ein interessantes Auseinandergehen der deutsch-deutschen Horizonte des Verstehens... Eines habe ich in ICH WAR NEUNZEHN nie wirklich in der großen Bedeutung, die der Film dem Thema zuweist, verstehen können - die immer wieder während des Films gestellte Frage: Bist Du Deutscher? Vielleicht bin ich zu wenig in den Bezugsvorstellungen von "Nation", "Volk" usw. großgeworden, um diese Frage nachvollziehen zu können. Das aber, wie das vorige, nur am Rande.

Den eigentlichen Akzent meiner Analyse hätte ich gelegt auf die Untersuchung der filmkünstlerischen Umsetzung der Thematik. Ich hatte Ihnen ja schon mündlich signalisiert, daß ich den Film für außergewöhnlich raffiniert und kontrolliert halte. Von der szenisch-episodischen Gliederung über den Umgang mit Raum, von dramaturgischen Momenten bis zu Ikonographie und Dialogführung gibt es so viele Details zu entdecken, zu entdecken insbesondere in ihrem intimen Zusammengehen mit der Entwicklung der Thematik, daß es lohnt, sich diesen

Film sehr genau anzusehen und sehr detailliert zu beschreiben. Aber da brauche ich bei Ihnen ja keine Werbung machen.

Ganz besondere Aufmerksamkeit hätte ich der mehr als zwanzigminütigen Schluß-Doppelsequenz gewidmet, sie ist für mich nach wie vor ein filmisches Bravourstück. Ich kenne gerade diese Szene sehr gut, fast auswendig, ich habe sie viele Male in Seminaren gezeigt, an ihr Studenten zeigend, wie dicht und konzentriert filmische Komposition sein kann.

Lassen Sie mich gerade das aber im einzelnen benennen.

Für den narrativen Bau des Films ist das Gegenüber von Roter Armee und deutscher Bevölkerung bzw. deutscher Soldaten grundlegend. Am Ende nun, in der Schlußsequenz, gewinnt alles größte Schärfe. Und das hängt, wie schon gesagt, unmittelbar mit der filmischen Form zusammen, in der Wolf seine Geschichte präsentiert.

Der Raum, in dem das Geschehen angesiedelt ist, ist von vornherein eine metaphorische Konstruktion, weist also von Anfang an über das besondere Geschehen hinaus. Dem "Hier", dem Haus auf dem Hügel, an dem sich der Lautsprecherwagen des Protagonisten postiert hat, gegenüber befindet sich die Straße, auf der der deutsche Rückzug passiert; ein Fluß trennt die beiden Sphären. Eine symbolische Landschaft, wie sie die Romantiker so liebten. Man lese in Tiecks "Elfen" nach, wie er mit Raum umgeht! und man möchte meinen, daß man hier auf eine geistesgeschichtliche und poetische Traditionslinie gestoßen sei, in die auch Wolf sich eingliedert.

Der Übergang von der einen zur anderen Seite ist - natürlich - eine Transition in einem weiteren Sinne. Alle, die diesen Weg gehen, signalisieren in ihrem Verhalten auch die rituelle Bedeutung, die sie dem Übergang zuweisen.

Historische und narrative Positionen und Rollen so mit einer ganz reduzierten Raumordnung zu koordinieren: das halte ich für eine ebenso einfache wie schwierige dramaturgische Leistung. Denn wie leicht könnte das zu plakativ werden, zu deutlich. Wenn man mit metaphorischem Raum arbeitet, arbeitet man mit einem Modell. Modelle sind abstrakt, prägnant, trennscharf. Darum geht es hier, denke ich: die historische Übergangssituation so reduziert wie möglich darzustellen. Auszudrücken, daß der

Übergang in die Gefangenschaft auch der Übertritt in eine andere ideologische und menschliche Sphäre ist - der Neuanfang ist nicht nur militärisch markiert, sondern auch und vor allem als dieser so diffus-symbolische Übertritt.

Modelle haben noch eine andere Eigenschaft, die in dieser Sequenz schließlich wirksam wird: sie eröffnen "Implikaturen". Wenn wir es hier mit einer Miniaturisierung der historischen Situation am Ende des Hitler-Faschismus (und am Anfang der DDR) zu tun haben, dann ist der Protagonist des Films auch der Protagonist der "neuen Zeit", der Zeit nach dem Übergangsritus. Er ist der erste, der die Überläufer in Empfang nimmt; er versteht ihre Sprache, ist schließlich selbst einer von ihnen. Damit steht er natürlich in einer narrativen Schlüsselposition - und in historischer Verantwortung. Denn auch die Gestrigen, die Offiziere, die Mitglieder der abgesetzten Herrschaftskaste: sie alle geben sich in die Macht auf dieser Seite. Diejenigen "hier" haben die Sorge dafür zu tragen, daß sie nicht wieder an Macht und Positionen gelangen. Mit der Raum-Metapher ist so zugleich eine der versteckten ideologischen Botschaften artikulierbar, die ICH WAR NEUNZEHN zu vermitteln sucht: daß die Antifaschisten nach dem Sieg in Verantwortung stehen, und daß ihre größte Aufgabe erst nach der Niederwerfung des Feindes ansteht. Ein ganz verborgenes utopisch-hoffnungserfülltes Motiv klingt hier mit, ganz und gar verpackt in filmischer Form.

Überhaupt - der Umgang mit den filmischen Dingen! Die scheinbare Einfachheit des Wolfschen Erzählens täuscht darüber hinweg, wie kompakt das gebaut ist. Sie wissen, daß ich mich diesem Aspekt ganz besonders hätte widmen wollen - als Ausgangsthese vielleicht: hier ist alles in dienender Funktion; höchste Ökonomie im Umgang mit den Mitteln und äußerste Prägnanz des Mitgeteilten stehen dabei - natürlich - in wechselseitiger Abhängigkeit.

Lassen Sie mich bei der Schlußsequenz verweilen und an ihr illustrieren, was ich unter einer Analyse verstehen würde, die sich dieser funktionellen Bindung der Elemente der filmischen Erzählung anzunähern versuchte.

Die Kamerapositionen folgen der narrativen Perspektive: man blickt von "hier" auf die vorüberziehenden Truppen "drüben". Die wenigen Halbtotale oder nahen Aufnahmen, die das Geschehen am Haus auf dem Hügel tendenziell von "drüben" zeigen,

sind aber zu mindest 45 Grad von der Blick- und Handlungsachse weggedreht, die direkte Darstellung des Blicks von "drüben" nach "hier" wird tunlichst vermieden. Und: die Kamera bleibt diesseits des Fließchens.

Die szenische Auflösung der Sequenz folgt eher den unspektakulären Momenten. Entdramatisierung und Veralltäglichsung scheint die stillschweigend akzeptierte Regel zu sein. Da ist eher Zeit für eine kleine Katze, Zeit für Blicke zwischen dem Protagonisten und den Kindern des Bauern. Später gibt es etwas zu essen, die Bäuerin hat es wohl gekocht. Wolf zeigt uns mehrere Einstellungen lang die Essenden, als sei das gemeinsame Essen das Zentrum der ganzen Sequenz. Die Ent-Spannung, die sich hier einstellt, diese Bilder des Friedens - obwohl doch noch Krieg herrscht: das ist wiederum Inszenierung gegen den Zuschauer, auch gegen Genrekonventionen. Es ist nicht die letzte Schlacht, die hier geschlagen wird, sondern es ist eine große Müdigkeit, die nach dem Übergang sich einstellt. Es gibt durchaus Figuren und Topoi, die im Kriegsfilm üblich sind - wenn z.B. ein Panzer ("...mit vier Granaten!") auf den Hof rattert und wieder weggeschickt wird ("Was soll ich mit deinen vier Granaten?"), oder wenn ein deutscher Landser mithilft, sich gegen die SS zur Wehr zu setzen. Diese Einlösungen des Genreüblichen stören aber eher als daß sie das Geschehen oder die Argumentation voranbrächten.

Es folgt dann aber der erregendste Moment des Films: der Freund des Protagonisten stirbt, getroffen von einer vielleicht nur verirrten SS-Kugel. Es scheint mir sehr wichtig zu sein, daß der Freund zufällig stirbt; kein Mord, kein Pogrom, ein Tod ohne Leidenschaft, ohne Hitze, beiläufiges Sterben. Man kann niemanden besonderen verantwortlich machen, heißt das in der Konsequenz. Sie verstehen, worauf ich hinauswill: der Tod, dessen Zeuge man hier wird, ist einer, dem kein Wollen des Täters zugeordnet ist. Ein Tod, der darum auch ohne Erregung und ohne Exaltierung geschieht. Schon das ganze Gefecht war ohne Anlaß und ohne Ziel abgelaufen, die SS tut das, was sie zu tun hat, sie schießt in der Gegend herum, einen Sinn hat das nicht (oder nicht mehr).

Entdramatisierung als dramaturgische Regel also. Worauf das hinauswill, wird erst nun deutlich, in den wenigen folgenden Bildern. Alles bis hier Geschehene hängt eng mit dem zusammen, was von nun an geschieht - auf der Leinwand und mit dem Bewußtsein des Zuschauers.

Es folgen jetzt nämlich eine Reihe von formalen Operationen, die den bis hier ganz linear erzählten Film plötzlich aufbrechen und ihn anschließen an ganz andere Formen und Dimensionen der Reflexion:

- (1) Der Protagonist greift das Mikrophon, beginnt einen flammenden Appell an diejenigen "drüben" zu formulieren.
- (2) Zum erstenmal springt die Kamera in die Position des strikten Gegenübers, eine Folge von Jump Cuts dehnt den Raum aus, bis man das weiße Haus kaum noch erkennen kann. Die Rede verliert so ihre sichtbare Quelle.
- (3) Der Ton wird in den Hall aufgezogen, auch akustisch wird Raum geschaffen.
- (4) Der Hall wird wieder zurückgenommen.

Die plötzliche Ausweitung des Raumes führt dazu, daß die Rede entsituert wird und sich als ein Appell herausstellt, der von viel allgemeinerer Bedeutung ist. Die diegetische Einheit des Tons muß erst zerstört werden, um für diese Verallgemeinerung Voraussetzungen zu schaffen. Man mag die Raumausweitung (in 3) mitmachen (das ist ein sogar konventionalisiertes Mittel pathetischen Sprechens): aber der synthetisierte weite Raum wird (in 4) wieder zurückgenommen. Dabei verliert der Appell die historische Spezifik, und bei dieser Ausweitung des Raumes mit dem immer weiter In-Entfernungsrücken des Sprecherstandpunktes löst sich sogar die Spezifik des Sprechers auf. Der Appell ist möglicherweise vom Sprecher des Films, vom "impliziten Autor", vom Erzähler aus artikuliert, ist also eine ganz allgemeine Stimme, nicht mehr die des neunzehnjährigen Protagonisten. Denn wer sollte jenes "ich" sein, das den Faschisten ewige Verfolgung androht, bis sie nicht mehr morden können?

Man könnte meinen: Eine Sentenz, die - wie mit einer belehrenden Schrifttafel - die Quintessenz der Geschichte nach außen hängt. Wolf führt die Konstruktion aber noch weiter.

- (5) Es folgt ein erneuter Umschnitt: das Gesicht des Jungen, eine andere Szene, eine andere Umgebung; der Schluß des Appells in ganz weicher Stimmlage, fast geflüstert, als Voice-Over, wie eine innere Stimme. Die Ausweitung von Raum und Sprecherstandpunkt wird wieder aufgehoben, rückgängig gemacht, wieder angebunden an die Geschichte, die der Film erzählt hat. Der Modus der Rede wechselt nochmals, wieder kommt ein neuer weitreichender Faktor ins Spiel, der so bisher noch keine Rolle gespielt hatte; das Ganze ist also für die Aussage des

Films, seine Moral und "Makrostruktur", nicht folgenlos.

Melancholische Spannung ist die affektive Qualität, die nun nämlich auftaucht. Gerade dieses ist für die Begründung, warum ICH WAR NEUNZEHN eine so starke Faszination auf mich ausübt, entscheidendes Moment. "Trauer" als Grundeinstellung der Auseinandersetzung mit dem Faschismus scheint mir nicht hintergebar zu sein. Ich erinnere mich an ein Buch aus der Zeit, als der Film gedreht wurde, das "Die Unfähigkeit zu trauern" hieß; der Autor führte die Unsäglichkeiten des (west-)deutschen Umgangs mit dem Hitler-Faschismus darauf zurück, daß hier die Trauer als Eingeständnis von Hilflosigkeit gegenüber der Geschichte, vielleicht auch von Schuld nie Raum gehabt habe.

Die Konjunktion von Befreiung und Trauer ist von Beginn an ein Thema des Films. Das dokumentarische Material, das einen der Schächter von Sachsenhausen zeigt, der demonstriert, wie die Tötungsanlage funktionierte, ist unterschritten mit einer Großaufnahme auf das Gesicht des Jungen unter der Dusche, und man kann nicht mehr unterscheiden, ob es Wassertropfen oder Tränen sind, die das Gesicht herunterlaufen. Der Film inszeniert Trauer an zwei Stellen, indem er den Ton verstummen läßt: als ein junger Soldat, der wenige Augenblicke vorher noch gesagt hatte, hier sei Frieden, bei einem Überfall der Deutschen erschossen wird; und als am Ende der Freund tot neben dem Wagen liegt: der mongolische Begleiter, der so gern auf dem Pferd des Bauern geritten ist, schlägt mit der Faust an den Wagen, hilflos und in diesem einen Ausdrucksgestus erstarrt. Er agiert von der Kamera weg, ganz reduziert, kein großes Schauspiel. Das Versinken der Wirklichkeit im Augenblick der Trauer - wie könnte man es einfacher, effektvoller und realistischer in Szene setzen? Obwohl es um ein historisches Geschehen geht und überindividuelle Dinge im Spiel sind, wird dem Schmerz seine Privatheit belassen - darum scheint es mir hier zu gehen.

Historisches und Individuelles werden so zusammengebracht. Und hierin steckt die mir wichtigste These, die ICH WAR NEUNZEHN artikuliert: Melancholie wäre, diesem folgend, eine historische Haltung, in der Umstände der Zeit und Erfahrungen des einzelnen dialektisch zusammengeführt werden. Historisches Bewußtsein ist dann etwas, das nicht abgelöst werden kann von Trauer um die Opfer. Trauer ist hier, Sie werden das verstehen, nicht regressiv gemeint, sondern ist Konstituente, notwendige Bedin-

gung. Und eben auch Teil eines utopischen Impulses... Aus der Geschichte kann man nur lernen, lautet die indirekte Moral aus ICH WAR NEUNZEHN, wenn man sich die Fehler und Opfer zu Herzen nimmt, sie nicht vergißt, sie vielmehr als "Trauer" in den Entwurf des Sozialismus (oder eines anderen antifaschistischen Systems) einschließt. Dieses politische Verständnis von Melancholie findet man ja auch in den Schriften Frantz Fanons: Paradoxien und Widersprüche als Fundamente politischen Handelns.

Auch unter diesem Aspekt ist ICH WAR NEUNZEHN von besonderer Qualität und hebt sich ab von fast allen themenverwandten Filmen aus westlichen Produktionen, die ich kenne. Vielleicht ist die Faschismus-Verarbeitung, die in der DDR geleistet worden ist, ja doch von deutlich anderen Gesichtspunkten aus vorgenommen worden als in den westlichen Gesellschaften. Insbesondere in der bundesrepublikanischen Filmliteratur ist mir eine solche, auf die konstitutionellen Bedingungen historischen Bewußtseins gehende Beschäftigung mit der Zeit des Hitler-Faschismus nicht bekannt.

Ich hatte die Schlußsequenz oben als "erregend" bezeichnet, erregend deshalb, weil die relevanten Botschaften und Informationen in der rein formalen Organisation des Films stecken. Da ist nichts plakativ zur Schau gestellt, keine Virtuosität im Umgang mit den formalen Möglichkeiten des Films eitel herausgekehrt. Eher umgekehrt: da nutzt einer in perfekter Weise die "Sprache des Films" ganz im Dienste der Sache, die er vorstellt, der Geschichte, die er erzählt. Die Beiläufigkeit und Bescheidenheit, mit der Wolf sein Können einsetzt: das ist mir eines der auffallendsten Dinge an allen seinen Filmen. Ich weiß auch aus Ihren Erzählungen, daß Wolf ein konzentrierter und bescheidener Intellektueller war; von seiner Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit sind mir immer wieder Geschichten erzählt worden. Vielleicht sind es doch auch solche sehr menschlichen Dinge - Haltungen, die man mag; Arten und Weisen, Geschichten zu erzählen; spürbare Einstellungen; die Achtung vor den Menschen, auch den Gegnern; Wärme und Intelligenz; vor allem aber: Haltungen, die man mag -, die sich im Film mitteilen. Ich bin mir da sehr unsicher.

Wenn das zutrifft, woran ich denke, schließt sich hier ein Kreis - der Film zeigt, wo er seine Wurzeln und Verwandtschaften in der unmittelbaren Kommunikation hat. Geschichten zu erzählen, sie glaubhaft zu erzählen, zum Vergnügen und manchmal auch Nutzen der Zuhörer: diesen Rahmen alltägli-

chen Erzählens hat auch der Film. Wir erzählen uns Geschichten, um uns von unseren Verstrickungen und Erfahrungen mitzuteilen. Wenn es hochkommt, sitzt die ganze Substanz eines Lebens in den Geschichten, die einer erzählt. ICH WAR NEUNZEHN ist von einem erzählt, der über seine Geschichten lange nachgedacht haben muß.

Ich habe vorhin sehr auf der Zeitgenossenschaft beharrt, meine Faszination an diesem Film damit festmachend an einer schon wieder vergangenen Position. Vieles, was einmal wichtig gewesen ist, was Einsichten ermöglichte, was mit Leidenschaft verfochten oder bekämpft wurde, ist wieder vergessen, Schnee von gestern, als wäre es auf Wolken geschrieben gewesen. Wenn einer im filmischen Kunstwerk nun aber niederlegte, was ihn bewegte, dann gäbe er allen, die die Berührung nicht scheuten, Gelegenheit, über individuelle und generationenspezifische Horizontverengungen hinaus sich

hineinzubewegen in seine besondere Form des Umgangs mit Wirklichkeit, mit Geschichte, auch mit so tiefen Dingen wie Trauer und Hoffnung. Wer Geschichten erzählt, befreit sich und andere zumindest ein Stückchen aus den Fesseln von Zeitgenossenschaft, bewahrt etwas auf, was es vielleicht wert ist, nicht dem Vergessen anheimzufallen.

Dies letzte wäre der mächtigste der Gründe und Anlässe, über ICH WAR NEUNZEHN zu schreiben. Ich habe es nun nur in Briefform andeuten können, worum es mir gehen würde. Aber ich bin sicher, daß Sie Nachsicht üben werden.

\* Ich danke Eggo Müller, Hasko Schneider, Marianne Wulff-Nienhäuser, Gerhard Schumm und Joachim Schmitt-Sasse für Ihre Einwände und Hinweise. Und ich danke Renate Georgi, daß sie mich überhaupt erst auf den Weg gebracht hat.